

能の構造と技法における様式の成立をめぐる

竹 本 幹 夫

はじめに

現代の能は様式芸術と呼ばれるが、それがいつの時代からそうなったかについてははっきりしない。そもそも能における「様式」とは何を指すのかという問題があろう。本稿では、能の台本、演技、演出等々における類型性を、「能の様式」と呼ぶことにする。また一口に様式芸術と言っても、能の全体が一元的な様式性によつて構築されているわけではない。例えばいわゆる「世阿弥的な作風」には明らかに一定の類型性が認められるが、そうした作品の様式と、能の演技の持つ様式性とは、一つではない。また世阿弥時代の能と現代の能とは、演式に大きな相違があることが想像可能であるが、伝存する世阿弥の自筆台本と後世の謡本の詞章との間の異同は、現行各流間の詞章の相違よりは大きいものの、別作品というほどに相違する例は少なく、主要部分については、両者はほぼ同一内容であることが多い。すなわち能には時代により大きく変化した部分とほとんど変化しなかった部分とがあ

るわけで、世阿弥風の歌舞能に代表されるような様式的な劇構造、能の様々な演技要素の様式性、またさらには現代の能に一般的に認められるような様式的な演技は、それぞれ形成の時代を異にするとと思われる。すなわち作品構造の様式性の成立の時代、技法の様式性の成立の時代、演技の様式性の成立の時代はそれぞれ異なるのである。またそれぞれの様式性は、数次にわたり変化した可能性があるが、それが位相を異にする根源的な変貌なのか、同じ様式内の小改訂であるのかは未解明な場合が多い。以下こうした諸問題について論じたい。

一、翁猿楽の様式性

能が形成される以前の古猿楽の段階で、その内容にある程度の様式性が認められるのかどうかは、判断の材料となる作品が残っていないことなどにより、容易には判定が付きにくい。例えば、藤原明衡編とされる『新猿楽記』の序文には、猿楽の演目が列記されているが、それが滑稽な演技内容であることは知られるもの

の、それ以上のことは不明である。

刑勾当之面現・早職事之皮笛、目舞之老翁体・巫遊之氣装貌、^①のような記事は、傍線を付したそれぞれが一对の演技として一つの演目を説明していると考えられるが、これは字数を合わせて対句仕立てにしているに過ぎず、文章表現としては一对でも、芸態そのものが対であったとする根拠は存在しないし、ましてや演技の様式が存在したかどうかは不明である。

現代の能につながる猿楽芸の最古の例としては、現行の能の《翁》の祖型に相当する鎌倉期の翁猿楽があり、両者間の直接関係の立証はたやすくはないものの、そこには共通する様式が存在が確認できるように思う。

現行の能の《翁》は、千歳・白式尉・三番叟の三者の登場を基本とする形である。これは鎌倉期の完形の翁猿楽、すなわち弘安六年春日若宮臨時祭に初出する、露払いの児・翁面・三番猿楽・延命冠者・父尉の五者が登場する形態の省略形なのであるが、後述するように、その省略の由来と経緯については、必ずしも明らかにではない。一方、現存する室町後期以後の大和猿楽系の翁猿楽詞章（完形の翁猿楽詞章）と、現在全国に散在する民俗芸能の《翁》の詞章とが部分的に共通する場合があることは、元々翁猿楽の詞章が一定の類型性を備えていたことを想像させるのである。^②ちなみに、大和猿楽系の完形の翁猿楽詞章とは、後述する室町後期観世座系統の能楽伝書類や、江戸期の南都における年預の翁猿楽資料に見えるものを指す。^③

世阿弥時代以前から、畿内の諸国はもちろん、ほぼ全国的に在

地の猿楽座が活動していた形跡が残っている。現存の民俗芸能の《翁》がすべて古い起源を持つとは限らないが、中には中世の翁猿楽芸が現在まで伝承されている例もあると考えられる。^④だからこれらが相互に異同を有しながらも、原形は一つであったらしい可能性のあることは、重要なのである。民俗芸能の《翁》の詞章は口承の過程でかなり崩れてしまっている例が多いが、それらから現代の能楽で演じられる《翁》の部分的な復元も可能であり、省略形である現行の能の《翁》も、元々は同じ詞章を源流としていたらしい。もちろん多少のバリエーションは存在したことであろう。しかしながら、世阿弥時代以前の日本全国において、ほぼ同じような内容の翁猿楽が演じられていたとすれば、それはすぐれて類型的な、つまりは様式性の高い芸能であったということになる。なぜこのような強い類型性が確立したのかと言えば、恐らくは当初は祭儀の一環として行われたものが元になっていたからであろう。もちろん法呪師から猿楽呪師へと修二会の外想の所作が担い手を変えたとしても、同じ所作を継承していたかどうかはわからない。

《翁》は一種の儀式的な芸能でもあるが、翁猿楽の祭儀性とは、能においては二通りの意味がある。つまり「祭儀の所作事」としての沿革とそこからの分離という問題である。鎌倉時代中期に、猿楽は一種の祭儀芸能としての翁猿楽を発生させ、その後戦国時代頃まで、翁面を神体として祭るような神事祭儀に類する所作事を展開した。そうした翁芸は近代まで継続された。他方鎌倉後期、十二世紀末から十三世紀初頭頃に劇として成立したと思われる

能・狂言は、ある程度の資料の残る大和猿楽の場合でいえば、興福寺・春日若宮・多武峰寺の神事芸能への参勤に際して翁猿楽座と協同して参仕する形態から、次第に芸能として発展する過程の中で、貞治年間頃から、大和猿楽の一派を率いた観阿弥らが頭角を現した。その後、能は次第に芸能として充実の度を加えると共に、文化の中心である京都での芸能活動を中心に展開するようになり、とくに観阿弥・世阿弥父子は將軍足利義満の愛顧を受けて神事芸能から分離する素地を作った。『申楽談儀』所引の「結崎座規」に規定されているように、結崎・外山・円満井・坂戸の翁猿楽四座が本職として大和国内で行う三大神事猿楽（薪猿楽・多武峰八講猿楽・御祭猿楽）に、これと連携して能・狂言を勤仕する場合とは別として、巡業先では〈翁〉をも自分たちの芸能として演じていたらしい観世・宝生・金春・金剛の大和能楽諸座は、芸能化の進む中で、祭儀からの完全分離を果たしたわけである。⁶

現存する〈翁〉の諸型がどの段階のものであるかが問題であるが、民俗芸能の〈翁〉でも、上鴨川住吉社の神事舞のような希少な古例を除き、父尉・延命冠者の登場する完形の翁猿楽の様式を持つものはほとんどない。こうした中で、南都の年預の翁猿楽のみが、変形を加えつつも完形の翁猿楽を幕末期まで演じていたことは特筆に値することであろう。完形ではない民俗芸能の〈翁〉のいくつかは、翁猿楽に、現行の能の〈翁〉に見られる略式形態が成立してから分派した系統とみなしえよう。この分派の時期は、従来考えられていたよりも新しく、室町後期以後、江戸初期以前あたりを想定するべきではなからうか。この分派が、大和猿

楽のみに起こった事態かそうではなく全国的なものかは、不明である。

このことに関連して、『申楽談儀』第十七条に、

当世、京中、御前などには、式三番、ことごとくは無し。

今は、神事の外はことごとく無し。

とある記事の、「ことごとく無し」のは、露払い・翁面・三番猿楽のみが登場して五役の「ことごとく」は出演しないという意味ではない。通説の通りに、〈翁〉上演の機会のことであると理解する方が文脈上は自然である。そうであるならば、当該記事は延命冠者・父尉を省いた〈翁〉の通例化を想定する根拠とはなり得ない。また『申楽談儀』等に父尉・延命冠者に関する記述のないことを、両役廃絶の反映とする説もあるが、『風姿花伝』神儀篇には、翁面・三番猿楽・父尉を以て「今の世の式三番」と称するのであり、そもそも世阿弥の所説には翁猿楽に関する記事が絶対的に少なく、あっても中心的な役柄である白式尉（翁面）に関するものが主体なのであるから、記述のないことが存在しないことの根拠にはなりにくい。観世新九郎家文庫蔵『享禄三年二月奥書能伝書』や観世文庫蔵室町末期筆『五音三曲』（天文四年奥書分）⁸に、延命冠者・父尉の登場する翁猿楽詞章が収載されていることは、観世座にも完形の翁猿楽の演出が伝えられていたことを想像させる。また観世宗家に父尉や延命冠者の仮面を伝存する事実は、かつては観世座でもそれらを演じていたことを暗示してはいないだろうか。観世座は第十七代観世大夫元章（一七二一—一七四四）の時代に、〈翁〉に父尉・延命冠者を登場させる新演出を創始したが、

これらの仮面がその時観世家にもたらされたものとは断言できない。これらに限らず、能の家の面の伝来については、文献資料を欠く場合が多く、面の裏書き以外に想定の根拠がないことが多い。重要文化財に指定されている観世宗家の父尉も、裏書き等はないものの明らかな古面であり、『申楽談儀』に名の見える伝説的な翁面作者である弥勒の作と伝える。その実否は確認の術もないが、面自体の古さから見ても、十八世紀以前から同家に伝来していたと考えたい。

翁猿楽以外の古猿楽については、臨機応変の会話を基本とする滑稽な話芸を本旨としており、その上演手順にある程度の類型性はあったのであろうが、様式性の有無は確認できない。こうした古猿楽が能という劇形式を取る最古の形が貞和五年春日若宮臨時祭での田楽能・猿楽能である。ただしいずれも内容の簡単な説明があるのみで詞章自体は残っていない。囃子の伴奏があり、歌舞や鬼神の演技を伴う内容であつたらしい(後述)ので、囃子伴奏による演技については、多少の決まりがあつたのではなからうか。

二、能の構造の様式性

翻つて現代の能の様式性について見るに、脚本構造、音楽、楽器、扮装、演技、舞台構造のそれぞれに、強い類型性が認められ、それらが総合的に能の様式を形作つていると考えることが出来る。これらが、能とは様式性の強い演劇であり、様式芸術であるとされるゆえんである。それらはどのようにして展開してきたの

であろうか。

作品の具体的内容と作品群の存在が歴史的に明確化するのは世阿弥の時代である。この時代になつて様式化が完成したのが、作品構造である。能は、モザイク構造と呼ばれる特殊な構造を持つている。小さな単位が組み合わされて大きな構造物を作るように、小さな音楽的な単位の連結により、能の作品は構成されている。

能の詞章である謡曲文は、文体が大きく韻文体と散文体に分かれ、前者がいわゆる謡の部分で全体の中心を占める。散文の中には「候調」のやや改まった会話文体と、会話文ではない「ナリ調」の文体があり、いずれも拍律の規制を受けない無律文である。

また韻文部は原則的に節を付けて謡う部分だが、無律のものと有律のものに分かれる。無律韻文は節付の有無以外にナリ調散文との相違がない。これに対し有律韻文は、七五調を基調とする、いわゆる拍子合の謡である。

七五調韻文は、上の句7文字、下の句5文字の定律句を基調とする定律文と、七五調に基づきながらもその字数をわざと字足らず・字余りにした破律文とに分かれるが、いずれにも上の句と下の句があり、その一方の半句は、さらに3文字・4文字、2文字・3文字などの小句に二分されている。こうした小句や半句の一方を省略したりして、破律文を構成するわけである。そして七五調の1句が複数集まって、特定旋律の段落を作るが、これを節と呼ぶ。節を二つあるいはそれ以上組み合わせる音楽的な完結性を持たせたものが謡の旋律の最小単位となり、これを小段と呼ぶ。複

数の小段を組み合わせて段を構成する。複数の段を集めて場を構成する。能では間狂言一場を含め、最大でも三場で一曲の作品となる。すなわち、

小句―半句―句―節―小段―段―場―曲

という構造になっているわけである。

この構造の出発点がいつかは不明であるが、現存する世阿弥やそれ以前の謡曲作品にも、それ以後のものにも、すべてに共通する構造として、このモザイク構造がある。曲舞（くせまい）という先行歌謡の形式を猿楽歌謡に導入して、能のリズム体系に革命をもたらした観阿弥の時代には、すでにこの構造が普遍化していたように思われる。なお、〈翁〉の謡には定律文がなく、無律の韻文を基調として、三番叟と面箱持ちの「問答」のみに候調散文がある。短章の歌謡を列ねたような構成で、厳密な意味でモザイク構造ではない。

世阿弥は『音曲口伝』において、曲舞と本来の猿楽謡である「只謡」とを比較して、

只謡と申は、拍子にて飾る事もなく、たゞありのまゝに謡ふゆへに、文字の声紛れず。去程に、音曲の髓脳あらはれて、さしごと・たゞ言葉よりして、一句・一曲に至るまでも、耳を澄まし、心を静めて、謡ふ人も聞く人も同心一曲の感に応ずる、すなはち是、正しき感也。

と述べる。「拍子にて飾る事もなく、たゞありのまゝに謡ふ」とは、謡の文句に八拍子を当てはめるといふことをしない意味であろう。本来の言葉通りに、拍子の詰め開きに煩わされることなく、

例えば八拍子に当てれば「やまーはあさーきにかーくれがの」（卒都婆小町）ワキ次第」と謡うのを「山は浅きに隠れ家の」と普通に謡うことを意味しよう。「隠れ家」を「かあくれが」と謡うことにより、言葉の意味が不鮮明になってしまうことを世阿弥は「訛り」と呼ぶが、拍子当たりを度外視して謡えば、「浅き」「隠れ家」いずれも意味が明確化するわけである。観阿弥の曲舞導入以前においても、打楽器を担当する囃子方は存在したはずで、謡の伴奏をも担当していたであろう。現代の三ツ地謡のように、囃子の伴奏を伴いつつも、拍律に影響されない固定的な字にのみ鼓の粒を当てる奏法であったのだろうか。三ツ地謡だけでは単調きわまりないことになるので、その分旋律に工夫を凝らしたものであろう。ただしこれが現代の狂言小歌のように、一字ずつを長く延ばし大きく謡うようなものであったとすれば、それはそれで一種の訛りになってしまふであろうから、それとは異なるものであったろう。

巫女が猿楽能、祢宜が田楽能を演じた、最古の演能記録でもある「貞和五年春日臨時祭祀」（春日若宮御祭の臨時祭祀記録）によれば、猿楽には小鼓一名と笛一名が伴奏役として登場していた。田楽方の猿楽には鼓一名・太鼓五名・笛一名が出演しているが、太鼓のみが複数なのは能以外にも出演したものであろう。猿楽方にも「ナカノ物」と呼ばれる二名がいて、鼓役と同じ給金を支払われているが、その仕事の詳細は不明である。

すなわち現行の囃子方の四拍子（笛・小鼓・大鼓・太鼓）の各役の内、大鼓が存在したかどうかは右の記録からは明らかでない

が、他の三役はすでに存在していたろう。猿楽方に太鼓の記事がないのは、太鼓物ではなかったせいであろうか。ただし「結ぶの神」などが登場する猿楽方の「後の猿楽」には、太鼓があつてもおかしくない内容である。

いずれにせよ、観阿弥以前の猿楽も、囃子の伴奏を伴う音楽劇であつたことは疑いない。従つてセリフと歌からなる構造を持つていたであろう。問題はそれが様式といえるほどのものを備えていたか否かである。

前述のモザイク構造と関連するようと思われるが、能はある一定の形にしかない。すなわち、七五調を基調としない無律散文体中心の、四場以上に及ぶような構造の能というのは現存しない。間狂言の場を入れても最大で三場の歌舞劇というのが能の通例である。能と共に古くから猿楽座で演じられて来た狂言には、同様の構造はない。狂言は無律散文体の会話劇を基調としており、元々寸劇的な話芸から発展したために、場面構成は一場のみの単純な作品が多い。ここに詩劇としての能と、会話劇としての狂言との本質的な違いがあるわけだ。

それぞれ二番ずつを演じた貞和五年の猿楽能も田楽能（田楽の猿楽能）も、前後二場もしくはそれに準じる構成の作品を含んでいる。すなわち、

ノチノサルガウ、イゾミシキブノイタワリヲ、ムラサキシキブノトブライタルコト。ムラサキシキブニハソングク御前ナリ給。イヅミシキブニハツルジュ御前。ハナ二人春ツル御前、ホウジユ御前。ムスブノカミニ梅王御前ナリ給。

とある、猿楽方の後の能は、和泉式部の病状を紫式部が恐らくは母親役という設定で見舞い、両者か一方が嘆いて和歌を詠むと、それに感動して結ぶの神が現れ、病を治癒させるという内容であろう。また、田楽方の最初の能は、

ハジメノヲモサルガウニハ、ムラカミノテンワウノソノシンカラツカイニテ、ニンタウヲシサセテ、ビワノハカセレンセウブニアITE、ビワノサンギヨクヲ日本ニツタエタル事ナリ。ムラカミノ天王ニハ清種ナル、テイビンニハ春康ナル、レンセウブニハ春忠ナル。コノサンギヨクヲツタエテ、キテウスルトキ、リウワウリウジンイデテ、コノサンギヨクヲトル。ソノリウジンニハ神利、春民、コレハリウ神、リウワウニハ清有ナル。此三人ハヲモテヤキル。清有、王ノスガタ。

というもので、村上帝の勅命の場、貞敏の入唐と廉承武との対面の場、帰朝の海上での龍王・龍神出現の場の、少なくとも三場物であつたことであろう。海上で龍神が出てくる場面に唐土の廉承武や日本の村上天皇がずっと登場してはまずいから、それぞれの出番が終われば舞台から退場することが必要である。同じように龍王・龍神が最初から舞台に控えていては、仮面を着用した異相異類の姿で観客を沸かせる効果は半減するから、やはり途中で登場するのではなくてはなるまい。これと同年に行われた京の糺河原での勧進田楽の様が『太平記』に描かれるが、中央の舞台から左右に橋掛りがあつて楽屋との通路をなしていたという。奈良の春日若宮臨時祭でもやはり楽屋機能を果たす場所は存在したろう。そこから出入りすることで役の交替を行つたはずである。

これらの作品は、観阿弥時代以後の能と類似した場面構成を持つていたことが明らかである。先行の説話や後代の物語草紙と内容的に通じる、物語的な構想を題材に用いる点でも後代の能と共通していた。田楽能で廉承武を勤めた春忠は「ヲカシ法師」の上手で、間狂言的な役どころだったのかも知れない。音数律を厳密に規定するような小段を列ねたものであったかどうかは不明ながら、紫式部母娘の嘆きや、貞敏の入唐の緊張、帰朝の喜びなどは、打楽器の伴奏による七五調の歌によって表現されていた可能性があり、結ぶの神や龍王龍神の登場も、七五調の歌で表現されていたであろう。恐らく素朴なモザイク構造を備えていたのではなからうか。

このモザイク構造を能の段構成のレベルで類型化するような新作活動が世阿弥時代に行われた。応永三十一年に世阿弥が編んだ能作論書『三道』における、歌舞能構造論がそれで、具体的には夢幻能の構造論でもある。間狂言の段（これも一場と数える）を隔てて、前シテ・後シテが主役を勤める、各五段から成る前後二つの場を連結すれば、複式夢幻能が出来上がるし、そのまま一場物の能に仕立てたり、各段のいずれかを短縮・割愛したり、逆にある部分を極端に長くしたりして、構成上でも作品の個性を出すことが出来る。この五段構成を歌舞能の基本構造と呼ぶが、この形を前提として、世阿弥が提唱する歌舞能構造を初めて論じたのが『三道』なのであり、それ以後の能のほぼすべてがこの構造に準じているのである。『三道』成立時に人気曲であった二十九作品の中、世阿弥作であることが確実に比較的成立の古い能に（松

風）がある。応永十九年以前の成立であることが『申楽談儀』の記事から知られるのである。この〈松風〉の構成は本格的な複式夢幻能の形態を持つておらず、前シテと後シテが中入りによって演じ分けられるという趣向を備えてはいない。世阿弥はこれを「其ま、にて入替りたる能」と呼ぶが、長大なシテ・ツレ登場の段とその後の間に、演技上の段落があると考えていたらしい（『申楽談儀』第十五条）。ただしそれは複式夢幻能が成立した後にあってから、〈松風〉の構想を改めて説明し直した言葉であるとして理解すべきで、〈松風〉以前に、〈高砂〉のような複式夢幻能様式は成立していなかった可能性がある。また同じ二十九曲の中、複式夢幻能としては構成未熟な〈鶴羽〉〈箱崎〉は、いずれも天女舞物の能で、両者酷似した特徴的な前場の構成が共通している。これは夢幻能構造完成途上の過渡的な作風を反映している。恐らく夢幻能構造の完成は、応永二十年前後以降になるのである。そして能は室町末期には新作を事実上停止して、それ以後は古典化した作品を再演するのみになったために、類型は固定して演技までもが様式化するに至るのではなからうか。

なお脚本構造の類型化に伴い、各小段は韻律上の特色のみならず、旋律においてもおおむね典型的になったのが世阿弥時代以後であり、両者はほぼ一体の現象として進行したとみられる。

三、演技要素の類型化の問題

能には、文章主体の脚本構造の間に、器楽（囃子）のみの演奏部分があり、また器楽により伴奏される舞踊的な部分も存在す

る。器楽のみの演奏とは、登場人物の登場・退場の音楽や、間奏の類であるが、これらはいずれも定型的な譜を演奏するので、寸法を伸縮させる以外に即興性はあまりない。すなわちこれらは当初から類型化が進んでいた部分と言える。一方器楽によって囃される舞踊的もしくは写實的演技というのがある。写實的演技の方は、例えばわが子がかどわかれて狂乱した母親の彷徨を示すものなどは、狂乱の原因によって個性的な演技が行われた可能性が強いが、世阿弥晩年期に類作が次々に生み出される過程で、そうした演技も類型化したことであろう。舞踊的なものについては、これも即興的に長さを変化させることはあっても舞の内容は次第に類型性を強めた。とくに世阿弥が近江猿楽より天女の舞と呼ばれる序破急五段から成る定型的な舞踊演技を導入し、前掲の〈鶉羽〉〈箱崎〉などを生み出して以後は、能の作品そのものが、それまでの写實的な演技中心のものから、舞踊性重視の作風に変貌した。そして元々定型的な構成を持っていた天女舞が大和猿楽の舞の世界で普遍化していく中で、音楽的にも様式性を強め、やがてすべての囃子演奏が、即興的演奏をも様式性の一種に取り込むまでにいたる。音楽面の様式化に伴い、当然それに合わせた演技・所作も様式化したことが想像可能である。⁽¹⁵⁾これらの様式化がいつどのように進展したかであるが、世阿弥時代にまず舞事の導入を契機とした舞踊構造の普遍化が行われ、その後数々の約束事が生まれる中で、演技全体の体系化が完成した。その最終完成時点は現代にまで下る。ただしおおよそその体系の確立は、様々な能楽伝書や形付類が書かれ、その中に現代と同じ名目の秘伝・習事が多

数出現するようになる、天正～慶長期を画期とすると考えてよい。

四、身体技法の様式化

現在の能の演技も又、様式的な所作から成っているが、その基本は役柄に応じた姿勢（カマエ＝構え）と歩行法（ハコビ＝運び）である。このカマエとハコビは能にも狂言にもほぼ共通しているが、本来的に口語的な喜劇である狂言の演技姿勢（実は発声法についても、能と全く同じではないが通有性がある）が、能と同じである理由やその発生の上限は不明である。恐らくは江戸時代になってから、上演時間が長大化する（後述）などして、武家式楽としての能の演技が莊重化するのに引きずられて、狂言の演技も能に倣って様式化を遂げたのではなからうか。能については、以下に述べる理由から、江戸前期にはすでに現代と同じカマエとハコビが成立していた可能性が高い。

例えば最古の能楽身体論である世阿弥の『二曲三体人形図』（応永二十八年奥書）に見える、老人の能と女の能に関する姿勢の絵図を、江戸初期の類似の絵図と比較するとよくわかる。いずれも紙幅の関係で図示は出来ないが、世阿弥時代の能の登場人物の物まねには、その本意をいかに写實的に表現するかという点に注意が向けられていた。

世阿弥時代、職業的に猿楽能を演じるのは、原則として十八歳前後から五十歳前後の成人男性であるのが、当時の能の基本であった（『年来稽古条々』など）。現在身の成人男子の役以外では、

いずれも仮面を着用する。『二曲三体人形図』老体の絵図には、「閑心遠目」の標語があり、老眼で遠くを見るような視線を体全体で表現し、また若干腰や膝を曲げていることが、女体と比較するとよくわかる。同じく女体の絵図には、「体心捨力」という標語が付属している。女体図の方は膝や腰は伸びているが、ややうつむき加減で肘の張り具合など、全体的に脱力した印象の姿勢であることが分かる。舞台の登場人物として一定の美しさを保持することを前提としていたろうが、それでも実際の老人や女性に近い、リアルな姿を表現しようとしていたのであろう。いずれも現代の老体や女体の演技とは異なる。

これに対して、江戸時代初期頃（慶長・元和の間）に、『八帖本花伝書』と通称される能伝書が刊行された。その第五巻にも老人や女性を含む役柄ごとの人体図が描かれている。これを世阿弥の『二曲三体人形図』と比較すると、老人・女・鬼神などの人体類型ごとに記すという概念で両者はある程度共通しており、どのような経路をたどってか、『二曲三体人形図』の影響下に『八帖本花伝書』の人体図が構想されたことを物語っている。ただし『八帖本花伝書』では、老人も女も、まっすぐ前を見て、腰や膝を曲げたり、うつむき加減になよなよした印象にしたりしているわけではない。その点で現代の老体や女体のカマエに良く似ていると言えないこともないが、これだけでは印象批評で、現代のカマエがすでにこの時点で成立していたことを実証出来るわけではない。またハコビについては言及がないため、どのような歩行法を取っていたかを知るすべはない。

しかしこの『八帖本花伝書』の絵図の直接の影響下に書かれたと思われる絵図が存在する。これらは、慶安から寛文年間に掛けて執筆されたいし、一群の実鑑抄系伝書群の中の、『観世音御太夫伝書』と呼ばれる偽書所収の人体図であり、作者眞嶋宴庵¹⁷の自筆であろうと思われる早稲田大学の所蔵本もある。いずれも「七体の事」と小見出しがある図の一部である。すなわち『八帖本花伝書』の「いづれも白衣にて出候女房の胴作り」「尉の類・直面の男つくばひやう」「女房の下に居る胴作り」に、それぞれ右七体の中の「女の姿」「女の座し姿」「男の座し姿」「老人の座し姿」（以上掲出順）の構図が、拙劣ながら酷似しており、先行する古活字本『八帖本花伝書』の明らかな模倣である。『八帖本花伝書』には、これらを含め十六図があるが、解説めいた文言は、その末に、

此絵図どもおほかた身なりを書しるすなり。……只不斷よくころろがけ候へばをのづからそれらの身なり自然と出来るものなり。かりそめにも、しもにあるとも、かほもちなどのかたぶき候はぬやうに、せばねなどおれ候はぬやうに心がけ候て、常の座敷にも居候へば、さながら能の時も身なりよし。またつねにも見よき物なり。よく心得べし。

というごく一般的な心得しかない。一方、『観世音御太夫伝書』の上記絵図「女の姿」の条は、

右、女のすがたは、何となくすぐにして、前に少かゝれるハゆるす。うしろへそりたるハ、ぬんにそむく。身のかまへも、すばミたるぬんにて、せばきハゆるし、ひろきハ不吉也。く

びつきも、やほらかにして、すぐなるをよきとす。

と、姿勢は多少前傾させてもよいが反り返ってはならず、両手の位置も間隔を広げてはならず、ゆるめるのは良いとする点は、現代の女性のカマエに似る。『八帖花伝書』の記述に比して、いっそう具体的である。そして右の記事は、同書同条の前にある「五構の事」と題する人体図五種の冒頭の絵図の、左の説明を踏まえていると考えられる。

両の乳のとをりを両の手のはづれになして、帯しの下はづれに手を付る。右は、いづれも手を前のおびしの下に付るたぐひ、此位と知べし。ひぢのく事、女ハみな、どふにひぢを付べし。うつほそう、ぜうのたぐひは、どふよりひぢ、少のく。其外の能のたぐひは、それ／＼のかつこうたるべし。あしのみぎすハ、両あしの中に二あし入ほどの位。但、弟子にハ、寸法を定、ならひたしかに伝べし。

右は「七体」の条に比べるとさらに具体的である。絵図では、役者と思しき裸体の男子の立ち姿で、手先と乳首との間に補助線を引くなどして人体ごとのカマエの別を描いている。手の位置が体側のどの辺に来るかを詳しく述べているもので、現代のカマエにかなり近い。恐らく江戸初期から江戸前期の間に、能のカマエのあり方が次第に厳密化したのだろう。同書は偽書ではあるが、ある程度当時の実状を伝えている面があるとみてよからう。絵図を模倣したのは安易な編集態度の反映とも言えるが、逆に、『八帖本花伝書』の段階で、すでに同じようなカマエが成立していた故の模倣とは考えられまいか。カマエのあり方が同じでなければ、

模倣する意味がないからである。もちろん『観世音御太夫伝書』の七体の絵図と、『八帖本花伝書』の人体図では、構図自体が異なるものも複数存在するのであるが、前述したように、老体・女体・男体・鬼神体のそれぞれで描かれる姿勢はほぼ一致しており、江戸時代前期に入っても、原則的には慶長・元和頃の技法的な特色を継承していたと考えることが出来るように思われる。

ただし問題は、『八帖本花伝書』の人体図が、その刊行当時の能の実態を伝えているか否かの検証であろう。同書は、世阿弥能楽論である『風姿花伝』年来稽古条々や物学条々、『音曲口伝』の逸文を含むことに代表される如く、基本的には古説の集成という傾向が強い。だからこそ編者が世阿弥に仮託されてもいるのである。この人体図も、前述の如く世阿弥の『二曲三体人形図』に触発されたものである可能性は否定できないわけである。しかしながら、はつきりと古説と認定できるものを除く『八帖本花伝書』の記述の中には、きわめて個性的で先行の諸説に類例を見ないような所説も少なくない。例えば謡の巻の五音説や能の巻の舞台図などがそれである。そしてこの人体図も、その亜流と言うべき右の『観世音御太夫伝書』を除き、類例のまったくない個性的記事なのである。古説の踏襲というよりは、編者の創意工夫の現れと考えた方が自然なのが、これらの個性的な記事の数々である。この絵図が、同時代の能の演技の実態をある程度反映していた可能性は高いと言わねばなるまい。

またこのようなカマエをすることと連動して、現行のハコビに近いすり足が行われていたらしい。『観世音御太夫伝書』の前半

に次のような記事が見える。

一、ぬき足とて、さらふ法度あり。きびすをあとへはねてあゆミ、或ハ拍子をふむ時にも、きびすをあとへはねるを云。

又引時にも、つまさを付、きびすを上て引をさらふ。皆礼法の定り^ニと知べし。礼記曲礼曰、「行^ニ、不^レ拳^ニ足^ニ、車輪如^レ曳^ガ踵^ク」云々。⁽¹⁹⁾

これは要するに、床面から足裏が完全に離れた歩き方で、とくに見栄えの悪いものを取り上げた説である。歩行で、重心がもう一方の足に移行する直前に、かかとを後ろへ跳ね上げるような歩き方や、同様の足拍子の踏み方をする^{こと}、また後退する^{とき}にもかかとだけを上げて足を引く形を不可とした説である。これに對し礼法の決まりとして引用する、主君の器物の持ち運び方を論じた『礼記』曲礼・下は、すり足の説明として用いていると判断出来る。カマエとハコビとが一体の演技形質として連動し合っていることは現代の能の技法においても同様である。世阿弥時代にはまだすり足がすべての役に普遍的なハコビになっていたわけではなく、『二曲三体人形図』によれば、力動風鬼の鬼はケガリハと呼ばれる杵を履いて登場したし、碎動風鬼の定型的足遣いはリズミカルな足踏みであった。近世初期にはそれがほぼすり足の形に普遍化したと考えられよう。

なお現代のカマエと同じ技法が明確に確認できるのは延享三年没の能数寄で知られた医師森嘉内の著作の可能性のある伝書群まで待たねばならない。これらは嘉内著作と確言は出来ないが、その可能性もあり、享保前後頃の内容と思われる。⁽²⁰⁾例えば、その内

の一書、演劇博物館安田文庫蔵『気体用』によれば、

足腰がままり、肩高く臀下り、頤仰き、或ひは伏くの類ひ、皆筋骨正しからぬ故、氣も和せず伎弱し。

氣は足心より頭上へ貫くべし。下に力有といへ共、腹・腰正からねば上へ不達。臀正しくすべし。余り張出すべからず。本体を損ふ也。第一腹を正しくすべし。臍を突出すべからず。両肋推開くべし。然るとき肩の骨正し。

などとあり、現代のカマエと同じような姿勢であることが確信される。またさらに、嘉内の自著であることが確実視される能楽謡伝書『うたひの教誡』（東北大学狩野文庫他蔵）の冒頭には、正座して謡う時の姿勢として、

腹をはり、背骨を推立、胸をひらきすかし……

という記述が見え、これも現代のカマエに一脈通じるものがある。能の所作に関する書物は、すでに江戸期以前から存在する。いわゆる能型付と呼ばれる書物がそれであり、最古の部類に属するのは、世阿弥から数えて七代目の観世大夫宗節（一五〇九—一八三）の活躍した、十五世紀後半の内容を伝える『宗節仕舞付』や、『妙佐本仕舞付』（慶長三年奥書本の転写本）などであるが、ごく基本的な所作については、すでに現代のそれと類似の呼び方をする例が存在する。なお能の個々の所作名称（型）のいくつかは、江戸初期の型付類にはすでに認められるが、多くは演技としての意味不明の舞踊的な所作であり、その起源は極めて古いことが想像される。時代が下るに従って現代の型付に用語が近似してくるのだが、先の森嘉内の時代頃になると、ほぼ現代の型付と同様となり、

現行各流の特色を色濃く反映した内容の型付が輩出するようになる。例えば森嘉内よりも時代はやや下るが、寛政三年奥書の能楽研究所蔵『観世舞曲秘書』などは、現行観世流の演技の基礎になる型付として評価することも可能なほどである。能の上演時間もこの頃から次第に現代の能に近付いて行つたらしく、十八世紀前半には現代の八十%強の長さ（現代なら百分かかる作品を八十分強で演じていた）程度であつたのが、十九世紀前半ではほぼ現代に近付くことが報告されている。恐らくは江戸初期頃から、能の身体の様式化は次第に顕著になり、十八世紀前半、江戸後期に入る時点には、現代能の祖型となる全体にわたる様式性が一応確立していたと考えてよいのではなからうか。

本稿は二〇一二年一月一日、山西師範大学戯曲文物研究所で行われた「アジア儀式戯劇国際学術シンポジウム」における竹本の発表原稿「能における演技様式の確立」を大幅に加筆修正したものである。

- 注(1) 川口久雄訳注『新猿楽記』（東洋文庫424）により、文字遣いを新字体に改めた。
- (2) 新井恒易『中世芸能の研究・古猿楽の翁と能の伝承』（新読書社一九六六年）など。
- (3) 大森雅子『南都両神事能資料集』（おうふう、一九九五年）。
- (4) 後藤淑『若狭猿楽座記録』、『日本庶民文化史料集成』第二卷『田楽・猿楽』所収（三一書房、一九七四年）。
- (5) 山路興造『播州上鴨川の翁舞』、『日本庶民文化史料集成』第二卷

『田楽・猿楽』所収。

- (6) 表章『大和猿楽史参究』（岩波書店二〇〇五年）では、例えば世阿弥十二歳の年に義満台臨の下で演じられた今熊野猿楽において、結崎座と観世座とが合同して翁と能・狂言とを分担し、翁は結崎座の長が舞う習慣であつたのを、この時から大夫である観阿弥が舞うこととなつたとされる（四一頁以下）が、大和国の三大神事以外の商業的な興行に、翁座である結崎座を伴つて観世座が活動していたとは考えがたい。
- (7) 表章、岩波日本思想大系『世阿弥・禅竹』（一九七四年）補注一六九。
- (8) いずれも表章『能楽史新考』二（わんや書店、一九八六年）五八八頁以下や『大和猿楽史参究』等に紹介される。
- (9) 『OMOTE 観世宗家能面』解説三二頁、檜書店、二〇〇二年。
- (10) 永島福太郎『春日臨時祭芸能記録』、『日本庶民文化史料集成』第二卷『田楽・猿楽』所収。
- (11) 横道萬里雄「能の構成」、岩波日本古典文学大系『謡曲集』上巻解説（一九六〇年）。
- (12) 天野文雄「翁猿楽の成立と歌謡」（『鍊仙』二九四号、一九八二年）。
- (13) 「世阿弥・禅竹」。
- (14) 横道、前掲書。
- (15) 竹本幹夫「天女舞の研究」、『観阿弥・世阿弥時代の能楽』（明治書院、一九九九年）。
- (16) 「三曲三体人形図」については日本思想大系『世阿弥・禅竹』に、『八帖本花伝書』については早稲田大学蔵資料影印叢刊『能楽資料集』（一九八八年）に、最善本の絵図が示される。
- (17) 宮本圭造「真嶋宴庵伝追考」『実鑑抄』系伝書編者の実像」、『能楽研究』三四号（二〇一〇年）。なお実鑑抄系伝書については次注参照。
- (18) 竹本幹夫「観世音御太夫伝書第四卷断簡」『早稲田大学図書館紀要』四八（二〇〇一年）。なお表章『実鑑抄』系伝書と真嶋円庵」

『能楽史新考』一（わんや書店、一九七九年）参照。また『実鑑抄系伝書』上（『能楽資料集成』一七、わんや書店、一九九二年）にも同種の伝書が紹介されるが、当該の第四巻の絵図部分に錯簡がある。

(19) 凡奉者當心、提者當帶、執天子之器則上衡、國君則平衡、大夫則綏之、士則提之。凡執主器、執輕如不克。執主器、操幣圭璧、則尚左手、行不舉足、車輪曳踵。立則磬折垂佩。主佩倚、則臣佩垂、主佩垂、則臣佩委。執玉、其有籍者則褻、無籍者則襲（『新釈漢文大系』）

礼記・上、明治書院、一九七一）。

(20) 竹本幹夫『早稲田大学演劇博物館所蔵・特別資料目録5・貴重書能・狂言』一五四・一五五頁（一九九七年）、表章『鴻山文庫蔵能楽資料解題』中、三七七～三八九頁（法政大学能楽研究所、一九九八年）。

(21) 表章『能時間の推移』、岩波講座能・狂言第一巻『能楽の歴史』、二二三・二三四頁（一九八七年）。

新刊紹介

田村景子

『三島由紀夫と能楽』『近代能楽集』、または墮地獄者のパラダイス』

本書は、著者の博士論文「能楽と三島由紀夫」研究——『近代能楽集』の成立と展開』の一部を原型に、三島由紀夫の『近代能楽集』に関する著者のこれまでの論考に新たな書き下ろしを加えた、全二部・全

九章から構成される論文集である。

第一部「近代における「能楽」の発見から三島由紀夫の能楽受容まで」は、第二部の作品論への導入として読むことができ。第二部『近代能楽集』、全作品を読む』は、文字通り『近代能楽集』収録作の分析が中心である。ここまで『近代能楽集』に焦点を絞った論考に触れば、小説家としての三島という一般的な作家像は確実に覆される。

著者の三島に対する態度は明快で、「は

じめに」によれば、「三島由紀夫が体験的にも文学的にも表出し続けたのは、「生きづらさ」である」と定義し、大作主義の三島はその小さな作品集『近代能楽集』に「確固たる居場所をみいだしたのだ、とわたしは確信する」という主張は、読む側にとって大切な道標となっている。従来の三島文学研究に価値ある一石を投じた必読の書である。

（二〇一二年十一月 勉誠出版 四六判 三〇〇頁 税込二九四〇円）〔木下 弦〕